



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1998

**Frau, Rubin und 'âventiure': Zur 'Frauenpassage' im "Parzival"-Prolog
Wolframs von Eschenbach**

Schnyder, Mireille

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-93919>
Journal Article

Originally published at:
Schnyder, Mireille (1998). Frau, Rubin und 'âventiure': Zur 'Frauenpassage' im "Parzival"-Prolog Wolframs von Eschenbach. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 72:3-17.

Sonderdruck aus:

E 20461 F

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE



72. JAHRGANG

1998

HEFT 1/MÄRZ

VERLAG J. B. METZLER

Frau, Rubin und ‚âventiure‘ Zur ‚Frauenpassage‘ im *Parzival*-Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23–3,24)

Von MIREILLE SCHNYDER (München)

ABSTRACT

Die ‚Frauenpassage‘ im Prolog zu Wolframs *Parzival* (2,23–3,24) wurde bisher als reine Tugendlehre für das weibliche Publikum gelesen. Der Beitrag versucht aufzuzeigen, wie diese Verse mit den vorhergehenden poetologischen Ausführungen verknüpft sind und wie sich im Netz dieser Verknüpfungen die der guten Frau zugeschriebenen Qualitäten auch als Eigenschaften des Wolframschen Erzählens verstehen lassen.

The ‘passage on women’ in the Prologue to Wolfram’s *Parzival* is normally read as a doctrine of virtue for the female audience. This article tries to show how this passage is linked to the poetological reflections of the preceding verses, and how the qualities ascribed to the virtuous woman can also be interpreted as properties of Wolfram’s epic art.

Es gibt kaum einen anderen mittelalterlichen Prolog, der so oft bedacht und besprochen wurde wie der zu Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Und kaum einer bleibt so dunkel wie dieser.¹ Dabei betrifft die Diskussion nicht nur einzelne unklare Stellen, sondern die Meinungen gehen auch grundsätzlich auseinander: Ist im Prolog ein Schlüssel zum Verständnis des *Parzival* versteckt? Ist er als Polemik gegen Gottfried zu lesen? Setzt sich Wolfram darin von Hartmanns Poetik ab? Geht es um eine neue Rezeptionstheorie? ...² Der einzige Abschnitt des Prologs, der zu keiner Diskussion Anlass bot und bis

¹ Nellmann meint ganz lapidar: „Über die Deutung des sehr schwierigen Textes wird sich wohl kaum je ein Konsens erzielen lassen“ (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns rev. und komm. von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen 8, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994, 445). Vgl. auch: Joachim Bumke, *Die Wolfram von Eschenbach-Forschung seit 1945. Bericht und Bibliographie*, München 1970, 275 ff.; Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 6., neu bearb. Aufl., Sammlung Metzler 36, Stuttgart 1991, 47f.; Ina Karg, ... *sîn sîeze sûrez ungemach* ... *Erzählen von der Minne in Wolframs ‚Parzival‘*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 591, Göppingen 1993, 49f.; Bernd Schirok, „Swer mit disen schanzen allen kan, an dem hât witze wol getân. Zu den poetologischen Passagen in Wolframs *Parzival*“, in: Ulrich Ernst, Bernhard Sowinski (Hrsg.), *Architectura Poetica. Fs Johannes Rathofer*, Köln, Wien 1990, 119–145, hier: 122.

² Vgl. Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2., überarb. und erw. Auflage, Darmstadt 1992; Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann (Anm. 1), 445.

heute nicht zu bieten scheint, ist der Exkurs zu den Frauen (2,23–3,24): „Er bietet der Interpretation keine Schwierigkeiten: Lob der mæze und schame, Tadel der Falschheit (bis 3,10), sodann Unterscheidung von innerer und äusserer Schönheit. ... Der einfache, klar durchschaubare Bau der Gedanken entspricht dem rein didaktischen Charakter des Inhalts. Der Abschnitt ist auch kürzer als der über die Männer: es war nicht viel zu sagen.“³ Auch wenn diese sehr knappe Formulierung Schröders in neueren Arbeiten nicht mehr ganz so streng daherkommt und die Stelle durch vermeintliche Anspielungen auf Gottfrieds Isolt – nicht unwidersprochen – auch in eine Dichterauseinandersetzung hineingelesen wurde, der Tenor bleibt sich gleich: es geht (lediglich) um moralische Forderungen an die Frau.⁴ Immer und allen fiel dabei aber auf, dass sich Wolfram den Frauen speziell zuwendet und sie, was neu ist, extra anspricht. Man suchte nach Erklärungen, sei dies im Verweis auf einen Geschlechterdiskurs, in dem die Frau in ihrer Funktion als Spiegel des Mannes festgeschrieben wurde, sei dies im Blick auf soziale Veränderungen im höfischen Publikum.⁵ Und die im Zusammenhang mit Wolfram störende schematische Art, in der hier von den Frauen gesprochen wird, versuchte man werk-

³ Walter Johannes Schröder, „Der Prolog von Wolframs Parzival“, *Zfda* 83 (1951/52), 130–143, hier: 141.

⁴ *Parzival* 2,23–3,14 fasst Nellmann zusammen: „Aufstellungen moralischer Forderungen an die weiblichen Rezipienten“ (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 450). Auch Eder schreibt: „Die Ratschläge für die Frauen fallen etwas karg aus in Relation zu denen für die Männer, und das nicht nur quantitativ ... , wobei die Grundaussage im letzten Satz zusammengefasst ist: Ein edles Herz garantiert makellofes Ansehen“ (Annemarie Eder, „Macht- und Ohnmachtsstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs Parzival. Die Herzloydentragödie“, in: Ingrid Bennewitz [Hrsg.], *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*, Göppinger Arbeiten zur Germanistik 517, Göppingen 1989, 179–212, hier: 186). Am sorgfältigsten geht Ina Karg in bezug auf den Frauenabschnitt mit den unzähligen Querverweisen im Prolog um und bringt auch die Poetik mit diesem Abschnitt in Zusammenhang, auch wenn sie den Gedanken nicht ausführt: „es geht auch im Hinblick auf die Frauen um die grundsätzlichen Probleme von Ästhetik und Rezeption“ (Ina Karg [Anm. 1], 247, Anm. 17 und auch 52 ff.).

Zur Isoltanspielung vgl. Helmut Brall, „Diz vliegende bîspel. Zu Programmatik und kommunikativer Funktion des Parzivalprologes“, *Euphorion* 77 (1983), 1–39, hier: 26 ff.; Joachim Bumke (1970, Anm. 1), 82 f. und 278; Walter Haug (Anm. 2), 175, Anm. 27; Heinrich Hempel, „Der Eingang von Wolframs Parzival“, *Zfda* 83 (1951/51), 162–180. Dagegen u. a. Nellmann: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann (Anm. 1), 450.

⁵ „Die besondere Rolle der Frauen dürfte darauf beruhen, dass sich in ihnen die Männer-âventiure als persönliche Erfahrung reflektiert und dass aus dieser Betroffenheit heraus ein Mitloben und Mitleiden in besonderer Weise sich nahelegt“, schreibt Haug mit Verweis auf Schröder (Walter Haug [Anm. 2], 178). Nellmann sagt: „Die spezielle Hinwendung an das weibliche Publikum ist eine Wolframsche Neuerung: sicher ein Reflex auf die Zusammensetzung des realen Publikums“ (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 450).

immanent aufzulösen.⁶ Die irritierende Frage, „warum im Frauenabschnitt der moralisch-ethische Aspekt dominiert und der literaturtheoretische fehlt, obwohl es doch ein leichtes gewesen wäre, die Ablehnung der Kalokagathie-Vorstellung programmatisch als Darstellungsprinzip zu formulieren“⁷, blieb aber bestehen.

Für den ersten Teil des Prologs (v. a. 1,15–2,23) wird mehr oder weniger einstimmig eine poetologische Thematik angenommen, wie immer diese sich im einzelnen dann liest. Die Antithese von ‚tumben‘ und ‚wîsen‘ Rezipienten, das Bild des Spiegels und des Blindentraums sowie ‚lêre‘ und ‚stiure‘ der Erzählung scheinen eindeutig auf einen literaturtheoretischen Diskurs bezogen zu sein. Und genauso einig ist man sich in der Annahme, dass diese poetologische Reflexion in dem Moment abbricht, wo die ZuhörerIn ins Spiel kommt: „All dies bleibt jedoch ausserhalb jener literaturtheoretischen Problematik, die dort im Verhältnis zwischen flüchtigem Bild und eigentlicher Wahrheit zum Ausdruck gebracht wurde. Offenbar wendet sich Wolfram hier schon dem konkreten Gegenstand zu, denn mit den folgenden Versen (vv. 4.9 ff.) beginnt die Einführung in Thema und Stoff.“⁸

Sosehr diese seltsame Ausklammerung des vorher so dicht durchgeführten poetologischen Gedankenganges in diesem Teil erstaunte, die Frage, inwiefern er nicht doch weitergeführt sein könnte, hat man sich kaum gestellt.⁹ Zu klar schien der Abschnitt, zu gut passte er sich ein in das schwarz-weiße Frauenbild, das man erwarten konnte.

Und doch gibt es inmitten dieser ‚Frauenpassage‘ ein Wort, das aufhorchen lässt, gerade im poetologischen Kontext: ‚âventiure‘.

ich enhân daz niht vûr lîhtiu dinc,
swer in den kranken messinc
verwurket edeln rubîn
und al die âventiure sîn:
dem glîche ich rehten wîbes muot. (3,15 ff.)¹⁰

⁶ Haug weist auf die Lücken in diesem Frauenbild hin, die dann später durch Wolfram noch gefüllt würden (Walter Haug [Anm. 2], 175); diesen Gedanken nimmt Schiroke auf und führt ihn weiter (Bernd Schiroke [Anm. 1], 131).

⁷ Bernd Schiroke (Anm. 1), 131. Auch Nellmann spielt darauf an, wenn er sagt: „Auffällig ist, dass an intellektuelle Fähigkeiten hier nicht appelliert wird; die Opposition *tump* : *wîse* scheint sich nur auf die Männer zu beziehen“ (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 450).

⁸ Walter Haug (Anm. 2), 175. Vgl. auch Bumke (1991, Anm. 1), 49: „Der Abschnitt über die Frauen steht nur in lockerem Zusammenhang mit den poetologischen Ausführungen der vorangehenden Passagen.“

⁹ Nur Ina Karg verweist auf eine Weiterführung des ästhetischen Diskurses (Anm. 1).

¹⁰ Ich zitiere nach: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann (Anm. 1).

(Ich halte das nicht für eine Kleinigkeit, wenn einer in billiges Messing edeln Rubin und all seine ‚aventure‘ künstlich fasst: dem vergleich ich wahren Frauensinn.)

Die Übersetzer sind sich einig: ‚Glücksgabe‘¹¹, ‚geheime Kräfte‘¹², ‚Wunderkräfte‘¹³, ‚Wunder‘¹⁴, ‚pouvoir‘¹⁵, auch wenn diese Bedeutung des Wortes an keiner anderen Stelle belegt ist.

Weder Lexer noch Benecke verzeichnen eine ähnliche Verwendung des Begriffs und auch im *Parzival* findet sich keine Stelle, die die Lesung von ‚aventure‘ als ‚Wunderkraft‘ stützen könnte.¹⁶ ‚aventure‘ meint sonst im *Parzival*, ganz traditionell: ‚Wagnis, Bewährungsprobe, Herausforderung‘, oder ‚Erzählung einer solchen Begebenheit‘. Sie tritt als „vrou Aventure“ auf (433,7) und verbildlicht damit die im ganzen Werk implizit angelegte Personifizierung der Erzählung (‚aventure‘).¹⁷ Die ‚aventure‘ spricht, erzählt, teilt mit, schwört, schickt den Helden aus, spielt und hat einen Herrn (nämlich Parzival); sie ist aber auch das Wagnis, das eingegangen wird und von dem sie dann erzählt. D.h. in der ‚aventure‘ fallen Wort und Werk ineins. Als Erzäh-

¹¹ Wolfram von Eschenbach, *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titarel*, hrsg. und erklärt von Ernst Martin, Germanistische Handbibliothek 9, Halle 1903, 2.Teil: Kommentar.

¹² Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übers. Wolfgang Spiewok, Reclam UB 3681, Stuttgart 1981.

¹³ Walter Haug (Anm. 2).

¹⁴ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, aus dem Mittelhochdeutschen von Peter Knecht, Die andere Bibliothek 100, Frankfurt a.M. 1993.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, übers. Dieter Kühn (Anm. 1).

¹⁶ Im *Apollonius* Heinrichs von Neustadt wird das Wort im Sinne von ‚Rätsel‘ gebraucht (V.16589), wobei auch hier die Bedeutung ‚erstaunliche Erzählung‘ dahinter steht. „âbentewr prechen“ (V.8958) aber heisst so viel wie ‚die Bewährungsprobe bestehen‘, die in diesem Falle Diomena aufgestellt hat. Dadurch, dass diese erfüllt wird, besteht die Herausforderung nicht weiter (Heinrich von Neustadt, *Apollonius von Tyrland*, hrsg. Samuel Singer, 2.Aufl., Deutsche Texte des Mittelalters 7, Dublin, Zürich 1967). Wenn das Wort sich hier der Bedeutung von ‚Zauberbann‘ oder ‚Wunder‘ annähert, so steht dahinter doch immer das reale Geschehen der Bewährungsprobe, das Wagnis. Dass das Wort in dieser Wendung, wo die im Wunderbaren spielende Prüfung bestanden wird, am ehesten sich der Bedeutung von ‚Wunder‘ annähert, zeigt aber z.B. der entsprechende Ausdruck im *Wilhelm von Österreich* von Johannes von Würzburg, wo „diu wunder“ gebrochen werden (V.11463 – Johannes von Würzburg, *Wilhelm von Österreich*, hrsg. Ernst Regel, Deutsche Texte des Mittelalters 3, Dublin, Zürich 1970). Es scheint aber, dass diese semantische Verschmelzung von ‚aventure‘ und ‚wunder‘ in den Bereich dieser späteren Literatur gehört, in der die ‚aventure‘ auch immer wunderbarer ausgestattet wird.

¹⁷ Es ist in bezug auf die Erzählung zu unterscheiden zwischen ‚maere‘ und ‚aventure‘. Auffallend ist, dass im *Parzival* die ‚aventure‘ personifiziert erscheint, das ‚maere‘ aber kaum. Vgl. dazu auch: Werner Schröder, „Diz maere ist war, doch wunderlich. Zu ‚Willehalm‘ 5,15 und zum Gebrauch von ‚maere‘, ‚wâr‘ und ‚wunderlich‘ bei Wolfram“, in: Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg (Hrsg.), *Verbum et Signum. Fs Friedrich Obly*, 2 Bde., München 1975, II, 277–298, hier: 287.

lung ist sie das Wagnis, die Begebenheit und als Begebenheit und Wagnis ist sie schon Erzählung. Daneben kann sich ‚aventure‘ auch in die Gestalt einer Protagonistin verwandeln (130,10 und 554,6), wobei auch hier die Bedeutung eines ungewöhnlichen Ereignisses, das dem Helden begegnet, gewahrt ist. Nirgends aber ist ‚aventure‘ als ‚Wunderkraft‘ zu verstehen. Auch Clinschors Land, das „gar aventure“ ist (548,10), ist weniger voller Wunder als voller gefährlicher Herausforderungen. Und der von Iwein begossene „aventure stein“ (584,1) ist nicht der Wunderstein, sondern der Stein, um den sich eine ‚aventure‘, als Geschehen und Geschichte, rankt. Genauso ist des „grâles aventiur“ (453,30) nicht „sîne tougen“, sondern die Geschichte, wie man „sîner tougen inne wart“ (453,22).¹⁸

Da erstaunt denn, dass kein einziger Kommentar es für nötig hält, das auffällige Wort in der Mitte des Rubins im Prolog zu erklären.¹⁹ Zu glatt passte sich die metaphorische Übersetzung – und um eine solche handelt es sich eigentlich – in die Tugendlehre ein, die man hier in „einfache(m), klar durchschaubare(m) Bau der Gedanken“ las. Und doch scheint mir, dass zumindest die Frage zu stellen sich lohnt, ob das Wort hier nicht vielleicht doch in einem üblicheren Sinn gebraucht ist als bisher angenommen. Das würde aber bedeuten, dass diese scheinbar unpoetologische Stelle plötzlich auf den literaturtheoretischen Diskurs hin aufbricht und die Frauenpassage sich in den poetologischen Exkurs einpasst.

Im folgenden versuche ich aufzuzeigen, wie die durch den Prolog gezogenen Fäden der literaturtheoretischen Anspielungen sich ganz eigentlich in diesen ‚aventure‘ des Rubins zum Knoten schürzen, in diesem Rubin, der ein Bild für ‚rehten wîbes muot‘ ist. Dabei werde ich mich bei der Lektüre des Prologs unter diesem Aspekt auf die für meine Argumentation wichtigen Aussagen konzentrieren. Verschiedenes wird ausser acht gelassen, anderes nur kurz gestreift. Gerade zum ersten Teil des Prologs ist schon so viel gesagt, dass ich

¹⁸ Green spricht dem Wort zwar diese Bedeutung zu: „In addition to implying a ‚miracle‘, aventure can also suggest the ‚miraculous property or attribute‘ (of an object)“, bringt als Beleg aber nur die Stellen 3,18 und 584,1, Iweins ‚aventure stein‘. Bei der zweiten Stelle aber ist auch für ihn die erste Bedeutung: ‚the stone of the knight’s exploit‘ (Dennis Howard Green, „The concept ‚aventure‘ in ‚Parzival‘“, in: Dennis Howard Green, Leslie Peter Johnson [Hrsg.], *Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five Essays*, Mikrokosmos 5, Bern [u.a.] 1978, 83–162, hier: 101).

¹⁹ Wenn das Wort erklärt wird, dann mehr im Sinne einer Übersetzung, die aber auch nicht andeutungsweise auf die Problematik des Wortgebrauchs an dieser Stelle eingeht, sondern sich mit einem pauschalen Verweis auf die mittelalterliche Vorstellung von magischen Kräften in den Steinen begnügt. So auch Nellmann, der auf die normale Wortbedeutung verweist, das Wort an dieser Stelle aber problemlos auf die magischen Kräfte des Edelsteins bezieht (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 451). Es fällt auf, dass in keinem Wörterbuch unter ‚aventure‘ diese Stelle aufgeführt ist. Man scheint also die Problematik gesehen zu haben.

nicht alle Interpretationsansätze diskutieren kann, sondern mich auf die für mich relevanten Gesichtspunkte beschränke.

Das Elstern-,bîspel', als Exemplum zur Anfangssentenz, bietet nicht nur den Literaturwissenschaftlern Schwierigkeiten, sondern ganz allgemein den „tumben liuten“ (1,16). Sie können es nicht fassen, da es ihnen wie ein Hase im Zickzack davonrennt, während sie sich an Spiegelglanz und Blindentraum ergötzen, die „antlützes roum“ geben, einen äusserlichen Schein ohne Tiefe oder Hintergrund.²⁰ Doch das Vergnügen dieses Schimmers ist kurz und flüchtig: Der trübe Abglanz hat keine Beständigkeit („staete“).

Dass hier ein Angriff auf eine andere Literaturauffassung vorliegt, dass mit Spiegelbild und Blindentraum eine Art der Literatur gemeint ist, die keine greifbare Realität hat, wird nicht zuletzt durch die Kritikerschelte (eher ein ironischer Angriff auf mögliche Kritiker) gestützt.²¹ Wolfram distanziert sich vom leeren Schein eines oberflächlichen Bildes, der nichts Greifbares bietet und wo keine „triuwe“ gefunden werden kann. Denn diese verschwindet hier wie Feuer im Wasser und Tau in der Sonne. In kontrastierendem Bezug auf die folgenden Ausführungen zum „wîsen man“ bezieht man diese unbeständige „triuwe“ entsprechend auch auf den Hörer und Leser, ist sie die Haltung des „tumben“, der, selber untreu, sich am Vergänglichen erfreut.²² Aber ohne

²⁰ Dass mit „roum“ nicht ‚Täuschung‘ gemeint ist, sondern ‚Schein‘ in neutralem Sinn zeigt Bernd Schirok („Zin anderhalb an dem glase gelîchet. Zu Lachmanns Konjektur ‚geleîchet‘ und zum Verständnis von *Parzival* I,20f.“, *ZfdA* 115 [1986], 117–124, hier: 120). Zur Diskussion um eine eventuelle Polemik gegen Hartmann will ich hier nicht Stellung nehmen, habe aber meine Bedenken einer zu direkten polemischen Lesart gegen eine sogenannten einfache Schwarz-weiss-Färberei Hartmanns. Haug fragt sich, ob Wolfram in dieser Polemik Hartmann gerecht wird. Man kann sich auch fragen, ob Wolfram Hartmann nicht doch besser verstand und hier vielleicht nicht unbedingt Hartmanns Poetik im Visier hatte. Brall kann ich nicht folgen, wenn er hier einen Angriff auf die gelehrte Schultradition sieht, indem er eine Verbindung herstellt zwischen Spiegelgleichnis und Speculum-Literatur, Blindentraum und nach allegorischer Interpretation verlangendem Offenbarungstraum (Helmut Brall [Anm. 4], 22f.). Auch ein Bezug zu biblischen Aussagen (1. Kor 13,12), wie dies u.a. Schröder annimmt, muss offen bleiben (Walter Johannes Schröder [Anm. 3]).

²¹ Auch bei dieser Stelle – wie bei vielen anderen – wird oft so getan, als wäre sie ganz klar. Entweder wird sie mit einer verallgemeinernden Erklärung übergangen oder dann gar nicht erwähnt. Vorsichtiger sind Formulierungen wie: „Offenbar versucht er ... diese Kritik aus Unverständnis ironisch zu unterlaufen. ... Wolfram macht sich offenbar über jene lustig, die meinen, sie könnten ihn mit ihren Vorwürfen treffen“ (Walter Haug [Anm. 2], 164). Ich denke, man dürfte aber auch wieder einmal darauf hinweisen, dass diese Stelle alles andere als klar ist.

²² Haug verweist auf die Schwierigkeit dieser Stelle, sagt dann: „Auf diejenigen jedoch, die nicht beharrlich bei der Sache bleiben, ja ihm Vorwürfe machen, dass er ihnen nichts gebe, woran sie sich halten könnten, will er gerne verzichten“ (Walter Haug [Anm. 2], 164). Auch Nellmann spricht davon, dass dies die „am wenigsten verständliche Partie

‚staete‘ ist auch ‚dirre trüebe lîhte schîn‘ von Spiegelbild und Blindentraum, ist auch ‚des antlützes roum‘ selber. Nicht nur die Haltung des ‚tumben‘ ist geprägt von Unbestand, sondern auch das von ihm bewunderte Werk.²³

Dagegen wird nun der ‚wîse‘ Rezipient gesetzt, der wissen will, was es mit dieser Erzählung auf sich hat, woher und wohin sie kommt und zielt.²⁴ Dieser Anspruch des ‚wîsen‘ auf Kenntnis der Quellen (des Halts, den diese Erzählung braucht) und der Lehre der Erzählung wird mit dem Hinweis auf die Kampfbewegungen der ‚maere‘ beantwortet. Derjenige ist verständig, der den Wechselfällen ihres Spiels folgt (2,9–14). Das Erzählen ist Kampf und Spiel, und der Zuhörer hat daran teilzunehmen. Es geht darum, sich nicht zu ‚versitzen‘ und sich nicht zu ‚vergên‘ – zwei Hartmannsche, sozusagen klassische Fehler –, sondern „sich anders wol zu verstên“ (2,15f.). Ein Wortspiel, in dem sich raffiniert die Forderung an den Zuhörer mit dem Lohn für diese Forderung verknüpft: wer ausharrt versteht.²⁵ Diese Anweisung bezieht sich im Kontext in erster Linie auf die Weisen: es geht um die richtige Rezeptionshaltung.²⁶ Indem aber die Verfehlung hier mit Literatur gewordener Verfehlung bezeichnet wird, wird der Rezipient in den Roman, respektive in die Literatur hineingespiegelt. Nicht wie Erec und Iwein soll er verstehen, sondern wie dieser neue Romanheld. Gleichzeitig wird aber auch der Protagonist des Romans zum

des Prologs sei“, erwägt dann neben anderem auch, die „triuwe“ „nicht mehr auf die tumben Hörer zu beziehen, sondern auf lieblose, ungetriuwe Kritiker“ (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 448f.).

²³ Inwiefern in diesem Werk ein glattes Spiegelwerk eines höfischen Romans à la Hartmann oder auch das Bild der äusserlichen Welt im Sinne von 1. Kor 13,12 verstanden wird, muss hier nicht entschieden werden. Ich möchte aber nicht von vornherein die Möglichkeit eines religiösen Mitsinns verneinen. Vgl. dazu u.a.: Walter Johannes Schröder (Anm. 3).

²⁴ Die schwierige Übersetzung von „stiure“ ist verschiedentlich untersucht worden. Einerseits wird es auf die Zuhörer bezogen im Sinne eines Tributs, der von ihnen verlangt wird, andererseits auf die Geschichte selber, im Sinne einer ‚Sinnegebung‘, einer ‚Richtung‘, die sie einschlägt. Vgl. dazu die Angaben bei Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann (Anm. 1), 448. Ich folge hier aber Haug in der Ablehnung einer hörerbefugten Lesart und möchte mich mehr an *Parz.* 115,29f. anlehnen. „stiure“ ist somit das, was eine Richtung vorschreibt, was einen Weg vorgibt, und kann m.E. durchaus im Sinne der ‚Quelle‘ verstanden werden – und hätte so den gleichen Sinn wie in *Parz.* 115,30. Andererseits ist mit dem Begriff der „stiure“ wohl auch ein Gegenbild gefunden zu der Haltlosigkeit des flüchtigen Bildes. Der ‚wîse‘ fragt also nach dem Halt, während der ‚tumben‘ sich dem Haltlosen hingibt. Vgl. auch: Walter Haug (Anm. 2), 164, Anm. 5. Entschieden für eine hörerbefugte Lesart wieder: Eberhard Nellmann, „Dichtung ein Würfelspiel? Zu *Parzival* 2,13 und *Tristan* 4639“, *ZfdA* 123 (1994), 458–466.

²⁵ Dass hier eine Anspielung an Hartmanns Romane mitzuhören ist, scheint mir keine Frage. Schirkos Einwand kann ich nicht folgen ([Anm. 1], 127). Vgl. auch: Ina Karg (Anm. 1), 59.

²⁶ Vgl. u.a.: Walter Haug (Anm. 2), 165f.; Günther Schweikle: „stiure“ und „lêre“, *ZfdA* 106 (1977), 183–199, hier: 187.

Rezipienten. Parzival muss ‚sich anders wol verstên‘, um zum Ziel zu kommen, anders als Iwein und Erec, eben so wie der richtige Hörer und Leser des Wolframschen Romans.²⁷

In bezug auf die Bedeutung von „valsch geselleclîcher muot“ (2,17) hat Johnson gezeigt, wie stark rezeptionstheoretische Überlegungen im Prolog auch Romanmotivik vorwegnehmen.²⁸ Denn wird im Kontext des Prologs mit „valsch geselleclîcher muot“ auf die falsche Zuhörerschaft angespielt, so muss sich im Roman Parzival gegen den Vorwurf des „valsch“ verteidigen (314,26 ff.). Und wenn im Kontext des Prologs damit auch das ‚versitzen‘ und ‚vergên‘ assoziiert werden, geht es auch um eine Verurteilung der zwei klassischen Liebesverfehlungen, denen gegenüber das ‚verstên‘ als Bild der ‚triuwe‘ – sowohl des Zuhörers wie des Protagonisten – steht. Und so wird auch das Bild der ungeduldrigen und deshalb treulosen Kuh der Nigellus-Fabel zum Gegenbild für Rezipient und Protagonist.²⁹

Es geht also in diesem ersten Teil des Prologs, wie schon verschiedentlich gezeigt wurde, um die Verknüpfung von Rezipient und Protagonist, von Realität und Fiktion, oder eher: um Realisierung der Fiktion. Inwiefern parallel dazu eine Auseinandersetzung mit Dichterkollegen stattfindet, spielt hier jetzt keine Rolle. Dabei bewegt sich der Prolog aber entlang der geläufigen Exordialtopik, mit Anfangssentenz, Exempel, Publikumsbezug (‚tumble‘ – ‚wîse‘), Kritikerschelte, Quellenhinweis (‚stiure‘) und Verweis auf eine ‚lêre‘, wenn auch in eigenwilliger Manier.

Dass diese Verknüpfung verschiedener Ebenen nun im Exkurs zur Frau plötzlich aufgegeben worden sein soll, ist doch kaum anzunehmen.

Mit dem Hinweis darauf, dass diese verschiedenen Unterscheidungen (un-

²⁷ Haug schreibt: „... dem Erkenntnisprozess, den der Held des Romans durchläuft, geht die Sinnerfahrung durch den Hörer parallel“. Man kann das ergänzen durch den Hinweis auf die Sinnerfahrung des Helden, der der Erkenntnisprozess des Hörers parallel geht (Walter Haug [Anm. 2], 165 f.). Vgl. dazu auch: Ina Karg (Anm. 1).

²⁸ L. P. Johnson, „valsch geselleclîcher muot (Parz. 2,17)“, *MLR* 62 (1967), 70–85. Auch Rupp verweist darauf, dass „die Kernbegriffe des Prologs ... dem Gang der Geschichte leitmotivisch folgen und immer wieder zurückweisen auf ihr erstes Auftreten im Prolog“ (Heinz Rupp, „Wolframs Parzival-Prolog“, in: ders. [Hrsg.], *Wolfram von Eschenbach*, Wege der Forschung 57, Darmstadt 1966, 369–387, hier: 386).

²⁹ Ich kann Nellmann mit seiner Kritik an einem Rezipientenbezug zugunsten einer Kritikerschelte nicht folgen. Dass der Begriff ‚geselleclîcher muot‘ so vielschichtig ist, erschwert das Verständnis dieser Stelle, ermöglicht aber auch verschiedene, sich überkreuzende Bezüge, die sich durchaus nicht ausschliessen müssen. Dass die Kuh der Nigellus-Fabel sich nicht auf den ‚tumben‘ Zuhörer beziehe, sondern nur auf den ‚ungetriuwen‘ Hörer, scheint mir schwierig zu verstehen. Denn die beiden fallen zusammen, wenn die ‚triuwe‘ der Erzählung gegenüber zum Bild für die ‚triuwe‘ der Hörer im moralisch-ethischen Sinn wird; und das scheint mir ein entscheidender Gedanke in Wolframs literaturtheoretischen Überlegungen (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann [Anm. 1], 449).

derbint‘) zwischen ‚wîsen‘ und ‚tumben‘, ‚staeten‘ und ‚unstaeten‘, ‚triuwen‘ und ‚untriuwen‘ nicht nur für die Männer zu gelten haben, wendet Wolfram sich den Frauen zu: Welche sein ‚râten‘ zu Herzen nimmt, die wird wissen, wohin sie ihre Aufmerksamkeit zu lenken hat (2,26 ff.).³⁰ Das „râten“ wird immer auf die folgenden Verse bezogen und als direkte Warnung vor einer falschen Partnerwahl verstanden.³¹ In diesen Versen (2,27–3,2) wird aber gar kein Rat erteilt, sondern ein „wizzen“ (2,27) beschrieben, das sich als Folge eines ‚râtens‘ einstellt. Worin das ‚râten‘ besteht wird hier, in diesen Versen, nicht gesagt.³² Erkennt man aber in den „manger slahte underbint“ (2,23) eine ‚lêre‘, die eben nicht nur für die Männer gilt, so schliesst sich das ‚râten‘ für die Frauen an diese verschiedenen Belehrungen für den Mann an. Und diese waren nichts anderes als die Aufforderung, als Zuhörer oder eben auch Zuhörerin, mit den ‚maeren‘ sich ‚wol‘ zu ‚verstên‘. So wie die ‚lêre‘ nur durch einen Nachvollzug der Erzählung verstanden werden kann, so ist auch dieses ‚râten‘ nicht als gerahmtes Bild zu haben. Es ist die Erzählung, die die Frauen berät und sie, „hânt die sin“ (827,25), am Schluss, nachdem „diz maere volsprochen“ (827,28) ist, zu dem entsprechenden Wissen führt (827,25–30). Es handelt sich also nicht um einen allgemeinen Rat an die Frauen, bei ihrer Partnerwahl vorsichtig zu sein, sondern es ist ein Liebeswerben des Erzählers: Hört eine Frau richtig zu, wird sie nachher, nach dem Erzählen wissen, wem sie ihre Minne schenken soll, nämlich dem Erzähler. Die Frau ist nicht einfach zu belehrende Zuhörerin, sondern umworbenes Ziel des Erzählens, ist nicht einfach Spiegel für die ‚Männer-âventiure‘, sondern eigentlicher Motor und Sinn derselben. Sie ist Anfang und Ende der ‚âventiure‘ im Sinne von Geschichte und Geschehnis. Und von ihr, nur von ihr, erwartet der Erzähler eine Antwort – entsprechend gehört ihr das letzte Wort: „diu muoz mir sœzer worte jehn“ (827,30). Dass aber dieses letzte Wort zweideutig ist, ist ein geschicktes Verhüllen der Antwort der umworbenen Frau: Lobt sie ihn für seine ‚sœzen worte‘, bleibt sie im Rahmen des öffentlichen Diskurses um ein dichterisches Werk. Sagt sie ihm aber ‚sœze worte‘, so wird sie zur Frau, die

³⁰ „sol wizzen“ übersetze ich futurisch: ‚wird wissen‘.

³¹ „Besonnenheit in der Wahl des Partners ist es, was der Frau mit allem Nachdruck anempfohlen wird“ (Heinrich Hempel [Anm. 4], 165). „Da ist doch deutlich genug gesagt, dass die Lehre des Dichters für die Frauen insofern wichtig sei, als diese wissen müssen, welcher Art von Männern sie ihre Liebe zuwenden sollen. Weiteres steht nicht im Text“ (Walter Johannes Schröder [Anm. 3], 141). Neuere Arbeiten drücken sich etwas vorsichtiger aus: „Die Frau hat darauf zu achten, wem sie ihre Verehrung, ihre Liebe und das, was ihre Würde ausmacht, darbringt, damit es sie nicht hinterher reue“ (Walter Haug [Anm. 2], 174). Die Übersetzung von Knecht bringt hingegen den Gedankengang sehr genau zum Ausdruck (Anm. 14).

³² Für einen Rat, wie man ihn gern hier hätte, wäre wohl nicht ‚wizzen‘ das richtige Wort, sondern z. B. eher ‚prüfen‘.

ihn für sein Werk mit Liebe belohnt.³³ Konzipiert Wolfram recht selbstbewusst im Prolog die Antwort der Frau auf sein Erzählen als Liebe, versteckt er am Schluss, da, wo diese Antwort nun erfolgt, ihre Realität in Zweideutigkeit. Ob diese Antwort über ein Dichterlob, über den „*prîs*“ hinausgeht, bleibt offen.

Dass der *Parzival* als Frauendienst konzipiert ist, ist immer wieder betont worden. Dass dieser Dienst aber ganz eigentlich im Frauenabschnitt des Prologs beginnt, hat man kaum gesehen.³⁴

Am zweiten Anfang der Erzählung, da, wo „der âventiure wurf gespilt“ und „ir begin gezilt“ ist (112,9f.), nach der Geburt Parzivals (112,5–114,4), kommt Wolfram wieder auf die Frauen zu sprechen und wieder geht es ihm darum, sein Erzählen als Minnedienst kenntlich zu machen.³⁵ Das Spiel, das hier gespielt wird, ist ein Minnespiel.³⁶ Dabei setzt sich Wolfram von den Minnesängern ab, die sonst diese Art des Minnediskurses für sich beanspruchen und stilisiert sich zum Minne-Ritter. Über den Topos des abgewiesenen Sängers macht er sich zum von den Frauen verfolgten Mann. Und über den Topos des Versprechers gegenüber der Minneherrin macht er sich zum gehassten und abgewiesenen Sänger, dem auch der Zorn der andern Frauen gilt. Über das Schuldbekenntnis aber und den Vorsatz, nicht wieder sich zu versprechen – und der Zornausbruch gegenüber der untreuen Herrin zählt wohl auch dazu –, findet er eine Möglichkeit, sich den anderen, ihm auch nicht sehr gut gesinnten Frauen, zuzuwenden. Nicht mehr als Sänger jetzt, dessen Minnewerbung, Minneabsage und Minneverfehlung sich im „Singen“ vollzieht, sondern als Kämpfer, der mit der Waffe seiner Unterscheidungsgabe droht: er kann „wol gemezzen beide ir baerde und ir site“ (114,30f.). Zu fürchten haben ihn nur die Falschen. „Swelhem wîbe volget kiusche mite, der lobes kempfe wil ich sîn: mir ist von herzen leit ir pîn“ (115,2–4). Der Versprecher wird gesühnt durch Kampf.³⁷ Welche aber seine Dienste annimmt, die wird er nicht enttäuschen: „schildes ambet ist mîn art“ (115,11).³⁸ Dass hier keine

³³ „jehen“ mit Dat. u. Gen. kann sowohl ‚einem etwas sagen‘ wie ‚einem etwas zugestehen‘ meinen. Entsprechend unterschiedlich wird es auch übersetzt.

³⁴ Ina Karg weist in diese Richtung (Anm. 1).

³⁵ Vgl. auch: Ina Karg (Anm. 1), 56 ff.

³⁶ Allgemein wird die Stelle als ein späterer Nachtrag angesehen. Auch wenn später eingefügt, unterstreichen die Ausführungen aber nur das im Prolog angelegte Erzählkonzept. Von daher passt diese Stelle auch bestens an diesen „zweiten Anfang“.

³⁷ Es fällt auf, dass die kämpfende Antikonie, „vor valscheit diu vrîe“ (413,2) sich genau mit diesen Tugenden ausstattet: „dô was ich âne wer ein magt / wan daz ich truoc doch einen schilt, / ûf den ist werdekeit gezilt: / des wâpen sol ich nennen, / ob ir ruochet diu bekennen. / guot gebaerde und kiuscher site, / den zwein wont vil staete mite“ (414,18–24). Wolfram erkennt seine Angreiferinnen also sozusagen an ihrem Wappen.

³⁸ Es ist nicht auszumachen, ob hinter diesem Zorngeschehen eine wirkliche Begebenheit steht oder nicht, eventuell sogar die Abkehr einer ersten Gönnerin. Falls es aber so

Aussage über Wolframs Stand vorliegt, sondern eine Allegorie für sein Dichten gefunden ist, ist heute kaum mehr umstritten.³⁹ Nicht mit Minnesang will er Liebe erlangen, sondern durch den Kampf des Erzählens. Dass damit die Rittererzählung gemeint ist, die anstelle des Gesangs um Minne wirbt, dass sich Wolfram hier zur ‚Ideologie des Ritterromans‘ bekennt, wird allgemein angenommen. Mit Blick auf den Prolog glaube ich aber, dass mit dieser Kampfallegorie nicht nur der Inhalt der Erzählung gemeint ist, ihre *matière*, sondern genauso ihre Form. Es sind die Geschichten, die „vliehent unde jagent, entwîchent unde kêrent, lasternt unde êrent“ (2,10–12). Mit dieser Art der Erzählung will Wolfram sich die Liebe erstreiten, die ihm ein unbedachtes Wort im Minnesang verscherzt hatte, und auf diesem Kampffeld will er das Lob der guten Frau verteidigen. Erst nach diesem Kampf („al dar nâch“) soll die Frau ihm „holt“ sein (115,18).⁴⁰ So wie die Frau, die sein „râten“ versteht, wissen wird, wen sie zu loben hat und wem sie „dâ nâch“ ihre Liebe schenken soll. Durch die Aufnahme der Spielmetaphorik für einen solchen Minnekampf, dessen Einsatz eben hoch ist (115,19f.), knüpft die Kampfallegorie des Erzählens an die Spielallegorie des Erzählens an – so wie im Prolog die Kampfbewegungen des „maere“ mit dem Hinweis auf ihre Wechselfälle (der Würfel) geschlossen wird (2,12f.).⁴¹

Jede Frau, die dem Erzähler und seiner Erzählung folgt, ihm „*prîs*“ und „*êre*“ gibt, dann „*minne*“ und „*werdekeit*“ schenkt, wird „*kiusche*“ und „*triuwe*“ nicht bereuen (2,26–3,2). In der Gewissheit, mit der Wolfram diesen Vorgang schildert, steckt nicht zuletzt ein verkapptes Selbstlob.

Nach diesem Liebeswerben, diesem verbalen Tournieren vor den Frauen, wendet sich Wolfram mit einer Fürbitte an Gott. Dabei bittet er nicht für sein Werk, nicht für sein Heil, wie das zu erwarten wäre, sondern er bittet für die ihm folgenden, ihm zuhörenden Frauen („*guoten wîben*“). Eine Anrufung Gottes, die sonst im Prolog als Bitte um Beistand für das Werk ihren Platz hat,

sein sollte, kann die Stelle als neue Verpflichtung gegenüber einer Minneherrin gelesen werden, wobei das poetologische Konzept des Erzählens als Minnerittertum nochmals mit Nachdruck vorgestellt wird.

³⁹ Vgl. Walter Haug (Anm. 2), 176; Hugo Kuhn, „Wolframs Frauenlob“, *ZfdA* 106 (1977), 200–210. Die Doppelformel: „sehen unde hoeren“ unterstreicht m.E. das Verständnis eines Zuhörens, während erzählt wird, und somit die Kampfallegorie für das Erzählen. Vgl. dazu: Dennis Howard Green, *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800–1300*, Cambridge 1994, 93, 139, 193 und: Horst Wenzel, *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 52, 55, 65.

⁴⁰ Die Übersetzung der Stelle ist nicht ganz klar. Es gibt die Möglichkeit, das „*dar nâch*“ temporal zu übersetzen, wie ich dies, v.a. im Blick auf den Prolog mache, kann aber auch im Sinne von ‚entsprechend‘ verstanden werden, wobei dann der temporale Aspekt vollkommen wegfällt.

⁴¹ Vgl. auch Eberhard Nellmann (1994, Anm. 24).

wird hier zur Bitte für die Frau: „rehtiu mâze“ und „scham“ soll Gott ihnen schenken (3,3ff.). Die Frauen, die schon durch ‚kiusche‘ und ‚triuwe‘ sich auszeichnen, brauchen als letzte Krönung noch ‚rehtiu mâze‘ und ‚scham‘, als Gnadengeschenk Gottes.⁴²

Beide Begriffe sind schwierig zu erklären,⁴³ bezeichnen aber beide eine auch für Parzival entscheidende Haltung. ‚rehte mâze‘ wird Parzival von Gurnemanz nach „erbarmen“ (170,25), „milte“ (170,27), „güete“ (170,27), „diemüete“ (170,28) als fünfte, abschliessende Grundhaltung im Umgang mit den Menschen anempfohlen: „gebt rechter mâze ir orden“ (171,13). ‚scham‘ aber ist das, was Parzival auszeichnet, trotz allem, und wodurch er, als einer Begnadung Gottes, trotz seiner Verfehlungen besteht. Dem geschmähten und schuldigen Parzival hilft keine seiner Tugenden mehr, nur noch die ‚scham‘:

waz half in küenes herzen rât
unt wâriu zuht bî manheit?
und dennoch mêt im was bereit
scham ob allen sînen siten.
den rechten valsch het er vermiten:
wan scham gît prîs ze lône
und ist doch der sêle krône.
scham ist ob siten ein güebet uop. (319,4–11)

(Was halfen ihm da der Rat des unerschrockenen Herzens und wahre Erziehung verbunden mit Tapferkeit? Und doch war ihm, über allen seinen Handlungen, noch die Scham gegeben. Der wahren Falschheit war er ausgewichen, denn Scham belohnt mit Ruhm und ist doch auch die Krone der Seele. Scham ist ein auf den Tugendhandlungen bestelltes Werk.⁴⁴)

Eine Umschreibung mit ‚Schamhaftigkeit‘, ‚Keuschheit‘, ‚Scham-, Ehrgefühl‘ ist sicher zu schwach.⁴⁵ Vielleicht lässt es sich am ehesten erklären als die Fähigkeit, sich zu schämen und Reue zu empfinden; das, was Parzival letztlich auszeichnet und rettet.

⁴² Zum Begriff der ‚kiusche‘ vgl.: Herbert Kolb, „Vielfalt der ‚kiusche‘. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie zu Wolframs *Parzival*“, in: *Verbum et Signum. Fs Friedrich Ohly*, München 1975, II, 233–246: „kiusche, wie Wolfram sie meint, hat nicht absondernde und sich abschliessende Wirkung, sondern sie begründet und bewahrt Gemeinschaft“ (237). ‚triuwe‘ und ‚kiusche‘ der Frau sind somit als Qualifikationen der Minne zu verstehen.

⁴³ „rehte mâze, was man hier als ‚Ausgewogenheit in Zurückhaltung und besonnenem Unterscheiden‘ verstehen darf“, sagt Haug (Walter Haug [Anm. 2], 174).

⁴⁴ Ich glaube, dass hier die Idee des Ackerbaus mitgedacht werden muss: die Scham wird auf dem Acker der Tugenden (‚siten‘) angebaut und gepflegt. So wie diese Voraussetzung für die Scham sind, so ist die Scham ihre Krönung. Eine Bildassoziation, die sich nur schwer in der Übersetzung einfangen lässt.

⁴⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, komm. von E. Nellmann (Anm. 1), 450.

Wenn Wolfram von Gott für die Frauen die Gnade erbittet, die Parzival auszeichnet, kann man dies nicht auf ein moralisches und soziales Verhalten reduzieren, das von den Frauen verlangt werde. Diese Fürbitte hat ein anderes Gewicht.

Festzuhalten ist, dass der Dichter an der Stelle, wo man eine Bitte um Beistand für sein Werk erwarten würde, für die Frauen bittet, die seiner Erzählung folgen (‚guoten wîben‘) und damit Teil der Erzählung werden. Sie sollen nicht nur im Nachvollzug der Erzählung erkennen, wo der rechte Ort für ihre Liebe ist: nämlich bei ihm, dem Erzähler, sondern mit Hilfe der Gnade Gottes finden sie – wie Parzival – die Erlösung. Wolframs Frauendienst geht somit, mit dieser Fürbitte, über den Minnedienst im weltlichen Sinn hinaus und wird zum Gottesdienst. Auch darin spiegelt sich das Erzählen in das Erzählte: auch Parzivals Minnedienst wird Gottesdienst.

Dass nach dieser Bitte um göttlichen Beistand für die Frauen, nach dieser Klimax des Frauenlobs, die in einer Bitte gipfelt, die nicht überboten werden kann: „ich endarf in niht mêt heiles biten“ (3,6), eine scheinbar platte Gegenüberstellung von falscher und guter Frau folgt, mag erstaunen.

Doch ‚diu valsche‘, die hier nun vorgestellt wird, hat dieselben Eigenschaften wie Spiegelbild und Blindentraum im ersten Teil des Prologs: ihr Lob hat keine „staete“ (3,8), ist flüchtig. Dabei erinnert das Bild des in der Augustsonne schmelzenden Eises an den vor der Sonne schwindenden Tau und das im Wasser auslöschende Feuer (2,1 ff), also an die flüchtige ‚triuwe‘ des ‚tumben‘, der nicht richtig der Geschichte folgen kann. Eine flüchtige ‚triuwe‘, die ihrerseits aber auch Bild für die Flüchtigkeit des Werkes ist.⁴⁶ Ist es aber die Aufgabe des Dichters, ein Frauenlob zu sprechen, so ist auch dieses Sprechen, gilt es der ‚valschen‘, von keinem Bestand. Denn die Eigenschaften der gelobten Frau entsprechen ihrem Lob, und dieses spiegelt sich in die Zuhörerinnen, die sich ihrerseits in der Gelobten wiederzufinden hat.⁴⁷ Weder beim ‚tumben‘ Zuhörer noch im Spiegelwerk finden sich ‚triuwe‘ und ‚staete‘. Weder bei der falschen Zuhörerinnen noch im ‚lop‘ der Falschen gibt es Beständigkeit, beide machen nur „kurze vröude alwâr“ (1,25). Ist die Erzählung ein Frauenlob, muss sie, will sie nicht flüchtig und falsch sein, der Frau entsprechen, auf die die Gnade Gottes fällt.⁴⁸

Es ist dieser Gedanke, der im Ringgleichnis weitergeführt und erklärt wird: eine schöne Frau, deren Herz dieser Schönheit widerspricht, wird von Wolfram nicht anders gelobt als ein Goldring, in den billiges Glas gefasst ist (3,11–14);

⁴⁶ Vgl. oben

⁴⁷ Vgl. dazu auch: 338,11 ff. Das hier propagierte „lop mit wârheit“, dem „valsch lûgelîch ein maere“ gegenübersteht, entspricht nicht zuletzt auch dem Lob von guter und falscher Frau. Der Rezipient aber, der solche Lügengeschichten gern hat, versündigt sich genauso wie der Erzähler und der oder die Erzählte.

⁴⁸ Vgl. auch: Ina Karg (Anm. 1), 56 f.

fasst aber jemand einen Rubin in Messing, so ist dies keine wertlose Sache und vergleicht sich mit „rehten wîbes muot, diu ir wîpheit rehte tuot“ (3,15–20). Aufs erste liest sich das Gleichnis ganz einfach als Bild dafür, dass das Äussere nicht zu beachten ist, sondern nur das Innere Bedeutung hat. Zu einfach, wenn man die Wortassoziationen mithört, die auf den ersten Teil des Prologs verweisen, zu einfach auch, wenn man dem Vergleich genau folgt. Über die Wortanklänge verbindet sich, wie schon gesagt, ‚diu valsche‘ mit dem Spiegelbild und Blindentraum. Der Glasfluss im Goldring, das Herz in der Schönen, sind somit genauso billig und falsch wie das vergängliche Bild im Spiegel oder Traum des Blinden. Weder ‚triuwe‘ noch ‚staete‘ kennen sie. Dann aber dreht Wolfram die Richtung des Vergleichs durch die chiasmatische Stellung von Bild und Thema um: wurde vorher ‚diu valsche‘ mit dem kostbar gefassten Glas verglichen, wird jetzt der billig gefasste Rubin mit ‚rehten wîbes muot‘ verglichen. Gleichzeitig wird auf den Vorgang des Herstellens eines solchen Ringes verwiesen: „swer ... verwurket“ (3,16f.). Der Ring, der von einem Goldschmied hergestellte Gegenstand wird Thema, und mit ihm wird die gute Frau verglichen. Es wird also nicht nur eine Aussage über die Frau gemacht, sondern (auch) über den kunstvoll gefertigten Ring. Ist ‚diu valsche‘ keines Lobes wert, ist der kostbare Rubin im Messing so wertvoll und preiswürdig wie ‚rehten wîbes muot‘.

Dadurch wird aber der Goldring mit Glasfluss zum Gegenstück des Blindentraums und des Spiegelbilds, der Rubin im Messing entsprechend eine Erzählung, wie sie Wolfram bieten will: voller Wechselfälle, voller ‚âventiure‘. Die ‚âventiure‘ des Rubins sind also nicht einfach in einem metaphorischen Sinn die ‚Kräfte‘ des Steins, sondern es sind die ‚âventiure‘ der Erzählung. Die gute Erzählung, die kein Blendwerk ist, entspricht ‚rehten wîbes muot‘, ist sie ja nichts anderes als deren Lob. Und so wie die gute Frau begnadet ist, muss es das Werk sein. Wolfram versteckt diese Aussagen in einem geschickten Changieren zwischen den Bildbezügen, wechselt Thema und Rhema, Frau und Werk immer wieder, nur um den Bezug immer verwirrt enger zu knüpfen: Der Roman ist die gute Frau, die gute Frau ist der Roman. Und so sind der Rubinring und der Glasring sowohl Frau wie Werk.

Prüft man aber bei einem billig gefassten Rubin die Fassung nicht nach (3,21), so soll man auch bei einer guten Frau das Äussere nicht beachten (3,22): „ist si innerhalp der brust bewart, / so ist werder prîs dâ niht verschart“ (3,23 f.) – und genauso bei einem guten Werk. Es geht nicht um des ‚antlützes roum‘, sondern um das, was ‚innerhalp der brust‘ ist.

In der Frauenpassage des Parzivalprologs wird also nicht einfach Tugendlehre für die Frau geboten, sondern diese wird, als Anfang und Ziel des Erzählens zum Bild für die Erzählung selber. Die Forderungen an die Frau sind somit auch Forderungen an die Erzählung. ‚rehten wîbes muot‘ soll Abbild sein eines in Messing gefassten Rubins voller ‚âventiure‘, wie dieser Bild ist für

die Erzählung mit allen ihren ‚âventiuren‘. Die Erzählung darf aber nicht anders beurteilt werden als ein solcher Rubinring – oder eben eine gute Frau.

Wurde für den ersten Prologabschnitt verschiedentlich darauf hingewiesen, dass hier eine Poetik des Nachvollzugs vertreten werde, wo der Zuhörer sich mit dem Protagonisten in die Erzählung begeben muss, um zu ‚verstên‘, so wird hier die Gnade Gottes, die Wolfram im Prolog für die guten Frauen erbittet, kenntlich als die Gnade, die auch dem Werk, als einem Frauenlob, nötig ist. So wird auch verständlich, warum Wolfram im Prolog für die Frauen bittet, da, wo eine Bitte um Hilfe für sein Werk ihren Platz hätte.

Der Frauenexkurs im Prolog des *Parzival* ist somit nicht seltsam störend in der poetologischen Reflexion des Ganzen, ist auch nicht ganz einfach zu verstehen, sondern bietet in seiner vielschichtigen und anspielungsreichen Bildlichkeit einen wichtigen Schlüssel für Wolframs Dichten. Indem das Werk selber zur Frau stilisiert und diese zum Bild für das Werk wird, treibt Wolfram den poetischen Frauendienst auf die Spitze.

Der Frauendienst Wolframs in seinem Erzählen ist Abkehr von der Äusserlichkeit, Abkehr von der Scheinwelt, um zum Gottesdienst zu werden, ohne aber „der werlde hulde“ (827,22), das heisst ‚prîs‘ und ‚êre‘ und ‚minne‘ zu verlieren. Es geht nicht um den Leib, sondern die Seele, es geht nicht um das Messing, sondern um den Rubin, es geht nicht um die Form des Werks, sondern um den Sinn. Das Werk selber soll Bild dafür sein, soll diese Abkehr versinnbildlichen. „Daz ist ein nütziu arbeit“ (827,24), wie es zum Schluss heisst. Darin findet der Minnedienst seine Vollendung.